Der Hofmaler Hans von Aachen, seine Schule und seine Zeit.

Ein Beitrag zur Geschichte der werdenden Barockmalerei.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

verfasst und der

Hohen Philosophischen Fakultät (I. Sektion)

der

Kgl. Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von

Rudolf Arthur Peltzer

aus Cöln.

Tag der mündlichen Prüfung: 13. Dezember 1910.

München 1911.

Kgl. Hof- und Universitätsbuchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn.

Der Hofmaler Hans von Aachen, seine Schule und seine Zeit.

Ein Beitrag zur Geschichte der werdenden Barockmalerei.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

verfasst und der

Hohen Philosophischen Fakultät (I. Sektion)

der

Kgl. Ludwig-Maximilians-Universität München

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

vorgelegt von

Rudolf Arthur Peltzer

aus Cöln.

Tag der mündlichen Prüfung: 13. Dezember 1910.

München 1911.

Kgl. Hof- und Universitätsbuchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn.

Genehmigt auf Antrag der Herren:

Professor Dr. Riehl und Professor Dr. Wolters.

Vorliegende Dissertation ist der erste Teil einer grösseren Abhandlung, die mit zahlreichen Abbildungen und Urkundenbeilagen im „Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses“ in Wien erscheinen wird.

Einleitung.

Das steigende Interesse unserer Zeit für die Barockkunst kommt auch den vielgeschmähten „Manieristen der Verfallzeit“ zugute. Denn die Erkenntnis drängt sich immer mehr auf, dass wir ohne das Studium des nordischen Manierismus dieser Übergangszeit niemals zu einem vollen Verständnis der Barockmalerei, insbesondere des Rubens-Phänomens, gelangen werden. Von der hohen Warte aus, die Rubens und van Dyck einnehmen, können wir, rückschauend, auch Künstlern wie Hans von Aachen, die nach denselben Idealen strebten, gerecht werden.

Ein solch liebevolles Eindringen in die Werke und das Kunstwollen dieses einst so gefeierten Malers dürfte das landläufige, geringschätzige Urteil der heutigen Kunstforschung nicht unwesentlich zu seinen Gunsten verschieben, wenn Aachen auch nicht zu den Meistern zu zählen ist, die der Kunst neue Werte geschenkt haben.

Aber Aachen verdient als der wichtigste Faktor der sogen. Rudolfinischen Kunst, jener merkwürdigen Prager Kunstblüte um die Wende des sechzehnten zum siebzehnten Jahrhundert, deren verheissungsvolle Keime unter der Ungunst der Zeiten leider so bald zu Grunde gehen sollten, eine besondere Beachtung. Denn die deutsche Malerei stirbt mit Holbein und den Dürer-Schülern nicht ab. Die historische Entwicklung ging vielmehr weiter und würde ohne die tötlichen Schläge des dreissigjährigen Krieges vielleicht wieder zur Höhe geführt haben. Es ist daher die Pflicht des Kunsthistorikers, das Dunkel, das noch auf dieser Periode der Geschichte der deutschen Malerei lastet, forschend aufzuhellen.

Da Aachen, zumal in seiner Stellung als Kammermaler, Kunstagent und Vertrauter des unglücklichen Kaisers Rudolf II. und später dessen Nachfolgers Matthias, mit vielen führenden Persönlichkeiten der damaligen Welt zusammengekommen ist, so bilden seine Werke, namentlich die zahlreichen Porträts, aber auch seine allegorischen und mythologischen Kompositionen eine wichtige Quelle für die politische und die Kulturgeschichte jener aufgeregten Zeit vor dem grossen Kriege. Andererseits bleibt Aachens Kunst ohne die Kenntnis der Zeitereignisse und Kulturströmungen unverständlich. Die historischen Fakten mussten daher eingehender berücksichtigt werden, als es sonst üblich ist.

I.

Lehrjahre und Italienfahrt.

1552—1587.

Über Aachens Leben sind wir durch seinen Zeitgenossen Karel van Mander[1]) und zahlreiche archivalische Nachrichten ziemlich gut unterrichtet. Van Mander hat zwar unsern Maler kaum persönlich gekannt, aber doch sehr wahrscheinlich schriftliche Mitteilungen von ihm erhalten, die dann noch durch Aachens Freund Spranger und seinen Schüler Pieter Isaaczs mündlich ergänzt worden sein mögen.[2]) Manders Angaben erweisen sich daher als durchaus zuverlässig. Sein Buch blieb auch die Quelle, aus der spätere Schriftsteller, wie Sandrart, schöpften, bis um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Merlo,[3]) von lokalgeschichtlichen Gesichtspunkten ausgehend, versuchte, die Lebensgeschichte des Malers und ein Verzeichnis der zahllosen Stiche nach seinen Werken zusammenzustellen. W. Schmidt[4]) und neuerdings Firmenich-Richartz[5]) haben Merlos Angaben noch einiges hinzugefügt. Die Darstellung van Manders und der genannten Autoren konnte durch die Auffindung zahlreicher unbekannter Gemälde und Handzeichnungen sowie auf Grund

[1]) Das Leben der niederländischen und deutschen Maler. Ausgabe von 1617. Im folgenden wird nach der Übersetzung von Hans Floerke, München und Leipzig 1906, zitiert.

[2]) H. E. Greve, De Bronnen von Carel van Mander. 'SGravenhage 1903, S. 136, 154, 159 und 180.

[3]) Joh. Jakob Merlo, Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit, neu herausgegeben von E. Firmenich-Richartz und H. Keussen, Düsseldorf 1895.

[4]) In Julius Meyers Künstlerlexikon, Bd. I. 1872.

[5]) In Thieme-Beckers Künstlerlexikon, Bd. I. 1908.

neuer archivalischer Funde[1]) in umfassender Weise ergänzt und berichtigt werden.

Hans von Aachen wurde im Jahre 1552[2]) in Cöln am Rhein als Sohn ehrsamer Bürgersleute geboren. Der Familienname weist nach van Mander auf die Herkunft des Vaters, eines „vortrefflichen ernsten Mannes", aus der nahen Reichsstadt Aachen hin.[3]) Hans muss ein frühreifes Talent gewesen sein. Soviel darf man aus dem umständlichen Bericht unseres Gewährsmannes über die ersten zeichnerischen Versuche des Knaben entnehmen, der mit der Feder skizziert habe, was ihm Auffallendes vor die Augen trat. Mit etwa zwölf Jahren kam er in die Lehre zu einem Maler aus der Antwerpener Schule, einem Wallonen, der „unter dem Druck der Armut ein guter Meister in Porträts nach der Natur geworden war". Sechs Jahre lang, bis zum Tode des Meisters, blieb Hans in dessen Werkstatt und übte sich dort namentlich im Porträtmalen.

Für die Beurteilung der Entwicklung Aachens wäre es zweifelsohne wichtig, die Leistungen seines Lehrers zu kennen. Es hat denn auch nicht an Bemühungen gefehlt, Werke desselben aufzuspüren. Insbesondere hat die Bemerkung van Manders, dass dieser Maler „Giorgie oder Jerrigh" geheissen habe,

---

[1]) Aus dem Haus-, Hof- und Staatsarchiv zu Wien (Nachlass Birk), dem Statthalterei- und dem Stadtarchiv zu Prag, dem Hauptstaatsarchiv in Dresden, dem Reichs- und dem Kreisarchiv in München und dem lippeschen Landesarchiv in Detmold.

[2]) Nach der Inschrift auf seinem Grabstein starb er in Prag 1615 im 63. Lebensjahre, ist also nicht, wie van Mander-Floerke S. 281 angibt, erst 1556 geboren.

[3]) In Th. v. Frimmels Blättern für Gemäldekunde, IV. Bd. 1908 S. 130 ff. habe ich die Vermutung ausgesprochen, dass Hans von Aachen identisch sei mit „Johan Hausser von Ach", dessen Signatur sich auf zwei Kupferbildchen, einem Ecce Homo in Aschaffenburg und einer Anbetung der Hirten aus dem Jahre 1603 in Berliner Privatbesitz, findet. Nach eingehendem Studium Aachens vermag ich diese Annahme jedoch nicht aufrecht zu erhalten. Hausser ist zwar auch Manierist und hat infolgedessen gewisse Stileigentümlichkeiten mit Aachen gemeinsam, aber in der malerischen Ausführung ist er weit schwächer und derber. Über Hausser, s. Nagler, Monogrammisten, Bd. III, N. 2491.

Anlass gegeben, eine vortreffliche Verkündigung mit halblebensgrossen Figuren im Cölner Museum ihm zuzuschreiben, weil das Bild die Signatur „E. I. 1601“ trägt. Dieser „E. Jerrigh“ genannte Meister ist dann bald mit einem vollständigen Werk ausgestattet worden, und sein Name irrt heute durch die Handbücher und Lexiken. „Giorgie“ oder, wie van Mander erklärend hinzusetzt, „Jerrigh“, d. h. Georg,[1]) ist aber nur Vorname, den Familiennamen erfahren wir, wie so oft, nicht. Auch hindert schon die Datierung 1601 die Zuweisung der Verkündigung an Aachens Lehrer, da dieser ja schon um 1570 gestorben sein muss. Der Maler des Bildes war schon den Zeitgenossen nicht mehr bekannt; denn wir besitzen zwei alte Stiche nach diesem Gemälde, auf welchen jedesmal ein anderer Maler angegeben ist. Auf dem einen liest man: „Petrus Candid[us] pinxit Monachii, J. Sadeler scalp[sit] et excudit,“[2]) auf dem anderen, der die Komposition im Gegensinne wiedergibt, „Haus von Ach Inventor und Godfriedt Muller ex[cudit].“[3]) Was diese Namen andeuten, kann die Stilkritik nur bestätigen, dass nämlich ein italianisierter Niederländer das Bild gemalt haben muss.[4]) Jedenfalls kann also dieses Gemälde nicht zur Beurteilung des Könnens Meister Giorgie herangezogen werden. Auf Grund von van Manders lobenden Worten dürfen wir annehmen, dass Giorgie aus Antwerpen eine solide Technik

[1]) „Jerrich“ Schinck nennt van Mander den deutschen Kriegesobersten Georg Schenck. Floerke-van Mander II. S. 103.

[2]) Bei P. J. Rée „Peter Candid“, Leipzig 1885, unter Nr. 4 des Verzeichnisses der Stiche aufgeführt.

[3]) Nr. 60 des Verzeichnisses der Stiche nach Aachen bei Merlo, der Engel hält hier einen Lilienstengel statt des Palmzweiges, auch das Blumengefäss ist verändert.

[4]) An Candid erinnert die Zeichnung, aber es fehlt dessen kühles freskoartiges Kolorit, vielmehr ist die Gesamthaltung dunkel, bräunlich. Von rechts flutet ein warmes Licht auf die Jungfrau und Gabriel herab. Der Hauptakzent ist auf diese glänzende Lichtwirkung gelegt, die für ihre Zeit so fortgeschritten erscheint, dass Kugler von „Rembrandt ähnlichen Schatten“ spricht. (Rheinreise, kleine Schriften, II. Teil, Stuttgart 1854, S. 317). — Auf einem kleinen Bildchen der Gemäldesammlung des Stiftes Strahow in Prag ist dieselbe Komposition in ganz hellen Farben wiedergegeben.

mitgebracht hatte. Wirkten doch damals in der glänzenden Scheldestadt Porträtmaler vom Range eines Willem Key, während Jan Scoreel in Utrecht, Pieter Pourbus in Brügge und als der bedeutendste, der Hofmaler Anton Mor im Auslande den alten Ruhm der niederländischen Porträtmalerei aufrecht erhielten. Wenn Meister Georg ein Stümper gewesen wäre, hätte er sich in Cöln neben den dort tätigen tüchtigen Nachfolgern des Bartholomäus Bruyn auch kaum behaupten können.

Den starken Eindruck niederländischer Kunst, den der junge Aachen so schon durch seinen ersten Lehrer empfangen haben muss, übermittelten ihm auch die farbenprächtigen Schöpfungen Rogiers van der Weyden und der Meister der sogen. kölnischen Schule, etwa eines Meisters vom Tode Marias, deren Tafeln damals noch in grosser Zahl die Kirchen des heiligen Cöln schmückten. Indessen waren diese Einflüsse doch nicht so mächtig, dass nicht auch Aachen, von der Zeitströmung getragen, in Italien das Ziel seiner künstlerischen Sehnsucht gesucht hätte. Seit vor mehr als einem halben Jahrhundert die ersten Nordländer über die Alpen gezogen waren, um, wie van Mander sich einmal drastisch ausdrückt, „den rohen und plumpen barbarischen Stil durch den rechten und schönen antiken“ zu ersetzen, war die Italienfahrt nach und nach zu einem Erfordernis der Ausbildung des Malers geworden, und es galt nicht nur jenseits der Alpen für feststehend, dass alle berühmten niederländischen Maler ihre Kunst aus Italien geholt hätten,[1]) ja dass überhaupt der Begriff guter Malerei sich mit der „buona maniera italiana“ decke. Die ungeheure Anziehungskraft der Renaissancekultur auf den Norden wirkte damals stärker denn je. Widerstandslos nahm italienische Baukunst und Malerei, Poesie und Tonkunst, Sprache und Mode die nordischen Fürstenhöfe ein, denn in Italien sah man die Heimat aller Künste und feinen Sitten. Auf einer Zeichnung, die Aachen nach seiner Rückkehr aus dem Süden entworfen

[1]) Vergl. Floerke I. S. 115.

hat, sehen wir diese Vorstellung allegorisiert.[1]) Unter einem Baume mit dem päpstlichen Wappen, der seine Äste weithin ausstreckt, lagert Venus als Italia, das strotzende Füllhorn im Arm haltend. Neben ihr steht Apollo mit Musikinstrumenten und Büchern. Masken, Skulpturfragmente, Retorten, Würfel liegen umher, während im Hintergrund ein antiker Triumphbogen, durch welchen eine Schar Ritter einzieht, und Szenen aus dem römischen Karneval dargestellt sind.

Um das Jahr 1574 kam Aachen nach Italien. Es bezeichnet die Art seiner Veranlagung, dass er zuerst Venedig aufsuchte und in der Folgezeit immer wieder dorthin zurückkehrte, denn nach Venedig ging man, um „malen" zu lernen, während in Rom, dem gewöhnlichen Ziel der damaligen Maler, das Zeichnen nach der Antike und Michelangelo im Vordergrund stand.[2]) Noch herrschte in der Stadt der Farbe und des Lichtes der greise Tizian als Hüter der Renaissance-Traditionen, umgeben von einer Menge nachstrebender Talente, an deren Spitze Paolo Veronese stand. Seine hohe Gestalt verdunkelte noch das aufgehende Gestirn Tintorettos, in dessen Bann die jüngere Generation geraten sollte.

Anfangs ging es Aachen in Venedig schlecht. Er musste für einen minderwertigen Maler, Morett, der sich auf den Bilderhandel verlegt hatte, Kopien nach Kirchenbildern anfertigen, da der Niederländer Kaspar Rem, an den sich Aachen zuerst gewandt hatte, ihn nicht aufnehmen wollte. Rem, ein Schüler von William van Cleve in Antwerpen, war einer jener zahlreichen Niederländer, die sich in Italien dauernd niedergelassen hatten. Von dem Einfluss der venezianischen Kunst ist freilich in den zwei Bildern der Wiener Galerie von seiner Hand nicht viel zu spüren. Das eine, ein „Hieronymus" (gestochen 1603 von R. Sadeler), wirkt flau und unbeholfen in

[1]) Aus der Folge „Die vier Hauptländer Europas", gestochen von den Sadeler und anderen.

[2]) So sagt van Mander in dem Lehrgedicht „Grondt der edel vry Schilderconst", fol. 2, I. Cap. 75: „Te Roome leert men teekenen, ende te Venetien schilderen."

der Färbung, während das zweite, ein Selbstbildnis des zweiundsiebzigjährigen Greises aus dem Jahre 1614, immerhin ein gutes, nur etwas ängstlich sorgfältig gemaltes Porträt ist.[1]) Aachen gelang es schliesslich, das anfängliche Misstrauen des Niederländers gegen den Deutschen, dessen Landsleute, wie er äusserte, alle nicht malen könnten, durch ein Selbstporträt zu besiegen, das er Rem schenkte. Aus einem Verächter wurde dieser bald ein Bewunderer Aachens. Er hielt dessen Bildnis zeitlebens in Ehren und soll später sogar Aachen Gehilfendienste verrichtet haben, indem er ihm die Leinwand präparierte. Wir dürfen aus dieser etwas unklaren Darstellung Manders schliessen, dass Aachen zwar in enger Verbindung mit Rem, nicht jedoch in einem eigentlichen Schülerverhältnis gestanden hat.

Auf dem erwähnten Selbstporträt, dem ersten Ölgemälde Aachens, das uns beschrieben wird, hatte sich dieser nicht etwa in ruhiger gravitätischer Pose dargestellt, sondern lachend in momentaner lebhafter Bewegung. Es war eine physiognomische Studie mit Hilfe des Spiegels, wie sie unser Maler später noch mehrfach gemacht hat. Auch das früheste erhaltene Bild von Aachens Hand ist ein Selbstporträt, das um diese Zeit in Venedig entstanden sein dürfte. Dasselbe ist durch eine alte Rückaufschrift beglaubigt. Mit flotten, sicheren Pinselstrichen sind die energischen Züge des blondlockigen, blauäugigen

[1]) Werke von Rems Hand befanden sich in der Dominikanerkirche San Pietro Martire auf Murano (Die Altarbilder „Wunder des Dominikus“ mit vielen Figuren und „Christus unter den Schriftgelehrten“. Boschini, Miuere della pittura veneziana, Venedig 1664, p. 527) sowie in dem Versammlungshaus der Weinkaufleute in Venedig. (Taufe Konstantins, signiert: „1616 Gasparo Rem pinxit.“ Boschini, Guida per la citta die Venezia, 1815, Bd. II, S. 156.) — Eine Federzeichnung (Petrus und Paulus, in den Wolken Maria mit dem Kinde und Engel), wohl Entwurf zu einem Kirchenbilde, signiert: „Caspar Rem fecit venetie“, ist in München, Graphische Sammlungen (Halmsche Sammlung). Dem bekannten Augsburger Kunstfreund Hainhofer wurde 1611 ein kleines Ecce Homo auf Kupfer von Casparo Rhem zum Kauf angeboten. Doering, Des Augsburger Patriziers Th. Hainhofer Beziehungen zum Herzog Philipp II. von Pommern-Stettin. Quellenschriften zur Kunstgeschichte N. F. VI, S. 107, Anm. 46.

Jünglings mit der etwas plumpen Nase und dem sinnlichen Munde festgehalten. Der Hintergrund ist braun, das Wams schwarz, der Gesamteindruck mehr niederländisch als italienisch. Es spricht aus dem Bilde jedenfalls das ernste Streben nach genauer Wiedergabe der scharf beobachteten Natur, das hier vielleicht noch etwas aufdringlich wirkt, die grosse Begabung unseres Künstlers für das Porträt jedoch bereits erkennen lässt.

Von Venedig begab sich Aachen zunächst nach Rom, der Hochburg des manieristischen Stils. Hier finden wir ihn um das Jahr 1577 im Hause des Malers Antonis Santfort aus Mecheln, der wohl nach seiner Vorliebe für die grüne Farbe „Antonio verde“ genannt wurde.[1]) Wie in Venedig schloss sich Aachen auch in Rom an die Niederländer an. Die beiden Landschaftsmaler Paul und Matthis Brill, Otto Vaenius, der Miniaturist Georg Hoefnagel lebten damals dort. Zu Antonios engerem Freundeskreise gehörten der Maler Arnold Mytens („Rinaldo“) und der Kupferstecher Cornelis Cort, wohl auch Hans Specart, den Nagler offenbar nur auf Grund einer gewissen Ähnlichkeit seiner Kompositionen einen Schüler des Hans von Aachen nennt.[2]) Von den um zwölf Jahre jüngeren Schweizer Joseph Heintz, der später am Kaiserhofe an Aachens Seite wirken sollte, wissen wir dagegen bestimmt, dass er sich damals in Santforts Hause von Aachen im Malen ausbilden liess.[3]) Dass unser Maler schon ein gewisses Ansehen

[1]) Floerke-van Mander II, S. 293.

[2]) Nagler, Künstlerlexikon, XVII, S. 118, und Wurzbach, Niederl. Künstlerlexikon. — Specarts Porträt des C. Cort in der Wiener Galerie, seine Zeichnungen in der Albertina und bei Fürst Lichtenstein, in den Graphischen Sammlungen in München und im British Museum, sowie seine vortrefflichen religiösen und mythologischen Kompositionen, die uns aus Stichen bekannt sind, zeigen ihn allerdings als einen Aachen verwandten talentvollen Künstler. Specart jedoch als Schüler Aachens zu bezeichnen, geht nicht an, da er älter gewesen sein muss und nach van Mander bereits um 1577 (nach anderen um 1582) gestorben ist.

[3]) Floerke-van Mander II, 293. Das muss nach 1583 gewesen sein. Von 1585—1587 ist Heintz in Rom nachzuweisen; B. Haendke, Josef Heintz, Hofmaler Kaisers Rudolf II. Jahrb. XV, S. 3.

genoss, beweist auch ein Auftrag der Jesuiten, die eine Geburt Christi für ihre kürzlich vollendete Kirche Il Gesù von ihm malen liessen. Das auf Zinn oder Blei gemalte Bild ist zwar nicht mehr vorhanden, aber die Komposition wenigstens lernen wir aus einem Stich des Egidius Sadeler aus dem Jahre 1588 kennen. Denn diesem ältesten Stich nach Aachen hat wohl zweifellos jenes Bild aus Gesù als Vorlage gedient. Für die Berühmtheit der Komposition sprechen die zahlreichen alten Kopien in Wien, Cöln, Hannover, Schwerin, Brüssel, Cambridge und im Louvre (Relief-Email von Jacques Nouallers).[1]) Offenbar entsprach die Anordnung in besonderer Weise den ekstatisch aufgeregten Empfindungen des Zeitalters der Gegenreformation, wie die Komposition denn auch nach Anweisung der Jesuiten „auf besondere Art mit Engeln und anderem Beiwerk“ zustande gekommen war. Alle Figuren, insbesondere die herabschwebenden Engel und die herbeistürzenden Hirten, sind im Zustand grosser Erregung dargestellt mit lebhaft gestikulierenden Händen. Doch ist die Komposition als Ganzes einheitlich empfunden, indem die Hauptpersonen, Maria und das in der Krippe liegende Kind, in die Längsachse des Bildes gebracht sind. Die Handlung spielt sich auf einer erhöhten Bühne ab, eine Anordnung, die zwar nicht neu, aber doch von Aachen und den Malern des Frühbarocks besonders ausgebildet wurde, um die heiligen Personen in grössere Distanz vom Beschauer zu bringen und zugleich die Handlung nach der Mitte des Bildes hinaufzurücken. Zur Verdeckung des Podiums werden dann jene für Aachens religiöse Bilder charakteristischen Halbfiguren in Rückenansicht benutzt, die zugleich durch ihr Hinstreben nach der Mitte den Blick des Beschauers dorthin lenken sollen. Es sind Gestalten, wie sie ähnlich Paolo Veronese und Tintoretto anzubringen liebten, gewöhnlich eine junge Frau mit einem Kinde auf dem Arm oder ein alter Mann.

Noch grösseren Beifall als solche religiösen Darstellungen im Sinne des herrschenden Manierismus fand bei den Kunst-

[1]) Schlie, Verzeichnis der Grossherzogl. Gemäldegalerie zu Schwerin, 1882, Nr. 1.

kennern Roms, wie van Mander berichtet, ein realistisches Sittenbild, das damals noch — vor dem Auftreten Caravaggios — wegen seines ungewohnten Sujets Aufsehen erregen musste. Der Maler hatte sich selbst, wiederum wie auf dem in Venedig gemalten Bilde, lachend, mit einem Glase Wein in der Hand, zur Seite einer lautespielenden Dame, Donna Venusta, porträtiert.

Wie lange Aachen sich in Rom aufgehalten hat, steht nicht fest. Es mag für einen Ausländer schwer gewesen sein, sich dort zu halten, da Federigo Zuccaro und der Cavaliere d'Arpino mit ihrem Anhang alle Aufträge für sich in Anspruch nahmen. Die Niederländer und Deutschen waren froh, wenn sie Gelegenheit hatten, „um ein Butterbrot" ein Altarbild malen zu dürfen, nur, um sich bekannt zu machen.[1]) Hatten sie nicht den Papst oder einen Kardinal oder Principe zum Gönner, und fehlte es an reichen Spaniern, welche ihnen ihre Heiligenbildchen und Landschäftlein abzukaufen pflegten, so blieben sie nach Manders Worten „auf ihren Kupferplatten sitzen wie der Weber auf dem Webstuhl".[2])

Solche Erwägungen mögen Aachen veranlasst haben, nach dem gastlichen Florenz überzusiedeln, wo bereits manch' Niederländer sich am Hofe der Mediceer Ehre und Verdienst erworben hatte. Der aus Douai stammende Giovanni da Bologna nahm als berühmtester Bildhauer seiner Zeit dort eine führende Stellung ein. Auch die Maler Pieter de Witte (Pietro Candido), den Aachen später am Münchener Hofe wiedersehen sollte, und der wenig bedeutende Johann van der Straet (Stradanus), die beide noch Vasari bei seinen grossen Dekorationsmalereien geholfen hatten, wurden von den Medici beschäftigt. Wie am Tiber herrschte auch am Arno ein rein formaler manieristischer Stil, dessen Hauptvertreter nach dem Tode Vasaris, des eifrigsten Michelangelo-Apostels, der Liebling des Hofes, Bronzino, gewesen war. Aachen konnte also hier in der einmal eingeschlagenen Richtung nur bestärkt werden. Eine kleine Heilige

[1]) Floerke-van Mander II, S. 149.

[2]) van Mander, Leven der ..... italienische Schilders, Ausgabe von 1616, fol. 115.

Familie,[1]) die sich in Florenz, im Palazzo Pitti, erhalten hat, zeigt denn auch das Bemühen, es den italienischen Manieristen gleichzutun. Links sitzt Maria und umfasst zärtlich den neben ihr stehenden Christusknaben; Joseph ist im Hintergrunde sichtbar. Leider ist das Bild so schlecht erhalten, dass über das Kolorit nichts zu sagen ist. Die Uffizien besitzen ferner eine schöne, elegant und fein ausgeführte, mit der Feder übergangene Kreidezeichnung einer Lukretia, die auch in Florenz entstanden sein dürfte. H. Goltzius, E. Sadeler und andere haben diese Zeichnung gestochen, aber durch den Zusatz von überflüssigem Detail, wie es der Stecher liebt, nicht verschönert. Der nackte Oberkörper, der Kopf mit dem üblichen sentimentalen Augenaufschlag, die Hände, das alles ist korrekt und doch zart gezeichnet. In der geschickten Verteilung von Licht und Schatten gibt sich der malerische Sinn Aachens zu erkennen.

Seine Haupttätigkeit entwickelte unser Maler auf dem Gebiet der Porträtmalerei. Hier war er nicht von den Manieristen abhängig — auch Bronzinos glänzende Bildnisse beeinflussten ihn nicht — vielmehr strebte er danach, seine solide, niederländische Technik mit der freieren Pinselführung und dem wärmeren Kolorit der Venetianer zu vereinen. Und gerade auf diesem Gebiet gelang es ihm, sich in Florenz einen Namen zu machen. Nicht nur Herren und Damen der Hofgesellschaft liessen sich von ihm malen, sondern auch der Grossherzog Francesco I. selbst. Unter anderem sass ihm auch eine gefeierte Dichterin, Donna Laura, die anmutige Gattin des Bildhauers Ammanati, welche Torquato Tasso als „die Ehre Urbinos“ besungen hat. Mehrere der in Italien gemalten Porträts, sämtlich Brustbilder von fast gleicher Grösse, die den Dargestellten im Dreiviertelprofil vorführen, sind noch vorhanden und geben einen wichtigen Masstab für Aachens Leistungen als Porträtmaler ab. Diese Köpfe dürften wesentlich zu einer gerechteren Würdigung des Künstlers beitragen.

[1]) Wiederholt gestochen.

In der Galerie des Fürsten Corsini in Florenz hat sich das gut beglaubigte Porträt des herzoglichen Goldschmiedes und Galerieverwalters Jacob Bilivert[1]) erhalten, wenn auch in keinem guten Zustande. Dieser Bilivert war ein Niederländer und der Vater des renommierten Florentiner Barockmalers Johann Bilivert, dessen Werke noch in Florenz vorhanden sind. Das treffliche Porträt führt uns einen etwa 30jährigen Mann mit dunkelbraunen Augen und ebensolchem Haar, hellbraunem, spärlichem Schnurr- und Knebelbart vor, der eine etwas zerdrückte Halskrause und ein schwarzes Seidenwams trägt. Der Hintergrund ist graubraun getönt. Auf der Rückseite des rentoilierten Bildes stand die alte Aufschrift: „Ritratto del Sig. Giaches Bilivert fia (mingo) Padre di Giovanni Bilivert pittore ..... dipinto per mano di Ans Vanach pittor Fiamingo l'anno 158 . .“[2])

In der Auffassung, der Anlage und der farbigen Behandlung ganz ähnlich ist ein Brustbild der K. Galerie in Wien (Sekundärgalerie), das heute nur ganz allgemein als „niederländisch“ bezeichnet wird. Wiederum auf graubraunem Hintergrunde der Kopf eines etwa 30jährigen Mannes von gesunder Gesichtsfarbe, der ein schwarzes Wams und einen hoch hinaufreichenden Halskragen mit nachlässig gefalteter Rüsche trägt. Das kurze Haar ist schwarz; Augen, Schnurr- und Knebelbart sind braun. Es ist ziemlich wahrscheinlich, dass dieses Bild den italianisierten niederländischen Maler Ludwig Toeput (Pozzoserrato), meist Ludovico da Treviso genannt, darstellt, dessen Porträt von Aachens Hand im Inventar der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm genannt wird.[3]) Die Beschreibung trifft zu, wie auch die Masse

[1]) Baldinucci, Notizie etc. XIV, S. 34 ff. im Leben des Malers Bilivert, nennt den Vater „provveditore della real galleria“.

[2]) Frimmel, Mitteil. der K. K. Zentralkommission, N. F. XIX, 1893, S. 158.

[3]) Jahrb. I, Teil 2, Nr. 644: „Ein Contrafait von Oelfarb auf Leinwath des Ludwigs von Teruisz, Mahleren, in einem schwartzen Klaidt undt dickhen Kragen. In einer vergulden Ramen mit Oxenaugen, 3 Spann 3 Finger hoch und 2 Spann 7 Finger braidt. Von Hansz von Aachen Original.“ Also mit Rahmen $68^1/_2 \times 56$ cm.

(57 × 46 cm ohne Rahmen) den Angaben des Inventars entsprechen. Toeput war ein Altersgenosse Aachens, der sich in Treviso ansässig gemacht hatte. Heute fast vergessen, muss er für die damalige Zeit eine gewisse Bedeutung gehabt haben, zumal als Landschaftsmaler.[1]) Aachen dürfte ihn in Venedig gemalt haben.

Diesen Portrats möchte ich ein weiteres vortreffliches Brustbild eines jungen bartlosen Mannes von italienischem Typus anreihen, das sich in Prag, Aachens späterer Wirkungsstätte, in der Galerie des Grafen Nostitz erhalten hat. Dasselbe ist neuerdings auf Sprangers Namen getauft worden.[2]) Die wenigen Bildnisse, die man von Sprangers Hand kennt, lassen jedoch die feine nüancierte Malweise des Nostitzschen Bildes durchaus vermissen. Das Kolorit tritt hinter der Zeichnung stark zurück. Dagegen zeigt die malerische Behandlung des fraglichen Bildes die grösste Übereinstimmung mit den besprochenen Porträts von Aachens Hand; den dünnen Farbenauftrag, die braune Untermalung, den grünlich-braunen Hintergrund, die grünlich-schwärzlichen Schatten im Inkarnat, die freie Behandlung der willkürlich gefalteten Halskrause und des schwarzen Wamses. Auch die Dimensionen sind fast genau dieselben (54 × 44) wie die des Bilivert- und Toeputbildes. Alle diese Bildnisse bekunden gegenüber dem früheren Selbstporträt einen bedeutenden Fortschritt: grössere Unbefangenheit und Freiheit in der Wiedergabe des Modells und feineres Verständnis für die Reize des Kolorits verbunden mit einer gewandten und sicheren Pinselführung.

Diese Vorzüge treten noch deutlicher zutage in einem anderen in Florenz gemalten Bildnis, das zu Unrecht unter dem Sammelnamen Jacopo Bassano geht. Es ist das ganz hervorragende Porträt des Giovanni da Bologna im Louvre, dem wir eine eingehende Untersuchung widmen müssen.

---

[1]) Vergl. Floerke-van Mander II, 345. Lanzi, Gesch. d. Malerei in Italien, deutsche Uebers., Leipzig 1830, Bd. II, S. 210. Eisenmann, Katalog der Kasseler Galerie, 1888, S. 309. Doering, Hainhofers Reisen nach Innsbruck und Dresden, Quellenschriften zur Kunstgesch. Bd. X, S. 91.

[2]) Bergner, Verzeichnis der Nostitz'schen Gemäldegalerie, Prag 1905, Nr. 208. E. Diez, Jahrbuch, XXVIII, S. 135.

Dass Aachen während seines Aufenthaltes in Florenz den berühmten Bildhauer gemalt habe, berichtet van Mander.[1]) Das Bild sollte im Leben unseres Malers eine Rolle spielen. Denn ihm verdankte der junge Deutsche später seine Berufung an den Kaiserhof. Kaiser Rudolf II. war ein grosser Bewunderer der Werke Bolognas und mag daher den Wunsch gehabt haben, den Künstler wenigstens im Bilde kennen zu lernen. Vielleicht hat Bologna selbst eine Wiederholung von Aachens Porträt nach Prag gesandt.[2]) Das Louvrebild soll aus Florenz in das Musée Napoléon gekommen sein. Eine Kopie besass vor nicht langer Zeit noch die jetzt aufgelöste Galerie Guadagni zu Florenz.[3]) Ausser einem Kniestück in derselben Galerie, das uns den Künstler in weit jüngeren Jahren, etwa um 1571, vorführt,[4]) und daher nicht von Aachen sein kann, ist kein Porträt Bolognas bekannt.[5])

[1]) Floerke-van Mander II, S. 286. „Von Bayern reiste von Aachen nach Prag zum Kaiser [um 1592], der ihn seit mehr als vier Jahren aufgefordert hatte zu kommen; denn er hatte das Porträt des berühmten niederländischen Bildhauers Jean de Bologne gesehen, das er während seines Aufenthaltes in Florenz gemalt hatte."

[2]) Unter dem 26. August 1588 verlieh Rudolf II. dem G. da Bologna ein Adelsdiplom. Desjardin, La vie et l'oeuvre de Jean Bologne, Paris 1883, p. 172 ff. Vergl. auch Ilg, G. da Bologna und seine Beziehungen zum kaiserlichen Hof. Jahrbuch IV, S. 50.

[3]) Nach A. Desjardin übertraf dieses Bild noch das des Louvre hinsichtlich des echt venezianischen Kolorits. Im Katalog wurde dasselbe als „lombardische Schule" bezeichnet.

[4]) Desjardin, a. a. O. 54. Vergl. auch P. de Bouchaud „Jean de Bologne", Paris 1906, S. 280.

[5]) In der Sammlung Karls I. von England befand sich ein Brustbild Bolognas, das folgendermassen beschrieben wird: „Nr. 16. The picture of Cavallero John de Bollonia, the famous Sculptor to the Grand Duke of Florence, done in a little ruff and in a furred gown, given to the king by my Lord Ankrom, being only a head to the shoulders. 1' 10" L, 1' 5" Br." (= 56 × 43 cm.) Aus „A Catalogue of King Charles the Firsts Capital Collection printed by Vertue", London 1757, S. 94. Die Beschreibung des Kleides als „furred gown" passt nicht auf das Louvrebild. Einen Stich nach einem Porträt Bolognas von Toeput erwähnt Wurzbach, Niederl. Künstlerlexikon Bd. II, S. 715. — Ein vortreffliches in Kreide und Rötel ausgeführtes Brustbild des Bologna, das H. Goltzius 1591 in Florenz wohl nach dem Leben entworfen hat, befindet sich in Teylers Kunstsammlungen Nr. 72 in Haarlem.

Auch ist die Stelle bei van Mander die einzige Erwähnung eines Bolognabildnisses in der gleichzeitigen Literatur.

Die Zeit, in welcher dieses Porträt entstanden ist, lässt sich nun an der Hand eines von dem Niederländer Gisbert van Veen angefertigten Stiches, der genau das Louvrebild wiedergibt, feststellen. Nach der Umschrift[1]) ist Bologna in seinem 60. Lebensjahre dargestellt. Da er im Jahre 1524 geboren ist,[2]) muss das Ölbild also 1584 entstanden sein. In diese Zeit fällt Aachens Aufenthalt in Florenz. Schon aus der Nachricht, dass Aachen den 1587 bereits verstorbenen Grossherzog Francesco I. porträtiert habe, muss man auf seine Anwesenheit um die Mitte der achtziger Jahre schliessen. Wir wissen ferner, dass Aachen 1588 wieder in Deutschland weilt, vorher aber noch längere Zeit in Venedig gearbeitet hat. Es muss das in den Jahren 1586 bis 1587 gewesen sein. Hier in Venedig mag er für Gisbert van Veen eine Visierung seines Bolognaporträts entworfen haben, nach welcher dieser dann 1589 seinen Stich dortselbst herausgab. Für einen deutschen Maler als Urheber des Bildes spricht ferner auch der Umstand, dass ein „Germanus" namens Jakob Kinig (König) es war, der, wie eine weitere Inschrift auf dem Stich meldet, das Bildnis des hochverehrten Freundes zur ewigen Erinnerung seiner Verdienste machen liess.[3]) Schon

[1]) Rings um das ovale Bildnis, das von einem architektonischen Rahmenaufbau umgeben ist, läuft die Inschrift: „Johannes Bolognius Belgius statuarius et architectus aet. ann. L. X."

[2]) Zahlreiche urkundliche Belege für das Geburtsjahr 1524 bei Desjardin a. a. O. S. 12 Anm. 4.

[3]) Dieser deutsche Kunstfreund in Venedig ist kein Unbekannter. Sein Bildnis, von J. Sadeler gestochen, trägt die Unterschrift: „Jacobus Kening alias Pinicianus Germanus Fissensis (aus Fischen bei Neuburg a. d. Donau?) Jocularius Venetiis aetatis suae L anno MDLXXXVI". Er gab 1589 in Venedig Dürers Triumphwagen heraus. (Springer „Inventar der Imhoffschen Kunstkammer in Nürnberg" in den Mitteil. der K. K. Zentralkommission, V, 1860, S. 354; Jacob König wird dort auch als Sachverständiger genannt.) Vermutlich ist er identisch mit Jacob König von Königsfeld, der seit 1605 Kammerdiener Kaiser Rudolfs II., häufig in Kunstangelegenheiten genannt wird (z. B. Jahrb. X. Reg. 5656, XV. Reg. 11792) und auch mit Aachen in Berührung kam.

Hymanns[1]) hat übrigens kein Bedenken getragen, in diesem Stich das gesuchte Bild von Aachens Hand zu vermuten.

Die Zuweisung des Pariser Bologna an den Giacomo da Ponte geht auf den italienischen Kunstschriftsteller Baldinucci zurück, der dieses Bild oder die Florentiner Wiederholung selbst besessen haben muss. In seinem Leben Bolognas[2]) rühmt er es als eines der besten Werke Bassanos und spricht die Vermutung aus, dass dasselbe auf der Reise des Bildhauers nach Oberitalien entstanden sei; gleichwohl zitiert er in demselben Zusammenhange die Stelle aus van Mander über Aachen. Diese Reise Bolognas nach Oberitalien einschliesslich Venedigs fand aber erst 1593 statt, also nach dem Tode Bassanos (gest. 1592 in Bassano). Dass aber dieser jemals über Venedig herausgekommen sei, etwa im Jahre 1584 in Florenz geweilt habe, wird von dem neuesten Biographen der Bassani, Gerola,[3]) als völlig unbegründete Mutmassung bezeichnet. Derselbe Autor wendet sich mit Recht gegen die „allzu leichtfertige" Klassifizierung der Werke Bassanos und die unbegründeten Zuschreibungen. Zieht man die Selbstbildnisse des alten da Ponte in den Uffizien und im Prado zum Vergleich heran, so tritt der Unterschied zwischen dessen schematischer, fast grob zu nennender Ausführung und der rein malerischen Auffassung des Malers des Bolognabildes deutlich zutage.

Es ist freilich nicht zu leugnen, dass das Bild in seiner ganzen Erscheinung venezianisch anmutet; der Zeitgenosse Tintorettos ist unverkennbar. Aber diesen Stilcharakter tragen auch andere Bildnisse Aachens. Schon in den besprochenen Porträts fanden wir dieselben dunklen grau-braunen Töne, aus denen nur das Gesicht und die malerisch frei behandelte Halskrause hervorleuchten, denselben dünnen Farbenauftrag, der stellenweise die Struktur der Leinwand und die braune Untermalung durchscheinen lässt. Das Gespannte des Ausdrucks, das dem Bilde Bolognas eine so packende Unmittelbarkeit ver-

[1]) Hymans, Karel van Mander, Paris 1885, S. 228,2.

[2]) Notizie VII, S. 125.

[3]) In Thieme-Beckers Künstlerlexikon.

leiht, ist auch für Aachens spätere Porträts charakteristisch. Doch dürfte das Bolognabild an der Spitze aller stehen, und man versteht das Aufsehen, welches dieses Porträt am Kaiserhofe erregte und den Wunsch Rudolfs II., diesen Maler zu besitzen. Dass die Porträts Aachens aus seiner italienischen Zeit auch später noch geschätzt waren, beweist die Erwerbung eines solchen (Kopf einer alten Italienerin) durch den König Karl I. von England.

Von Florenz begab sich Aachen, wie erwähnt, wieder nach Venedig zurück, wo er mehrere grosse Bilder vollendete, nämlich eine lebensgrosse Danae, eine „Begrüssung der Venus und Amors durch die Horen", ferner eine lebensgrosse Verspottung Christi, auf die wir noch zurückkommen werden. Diese drei Bilder hatte ein reicher Kaufmann aus Maastricht bestellt. Eine andere Darstellung des Ecce homo, die vorzüglich durch einen von Justus Sadeler in Venedig angefertigten Stich bekannt ist, muss auch in jener Zeit entstanden sein, zumal die Darstellung des Schmerzensmannes mit Pilatus und den Schergen in Halbfiguren in der venezianischen Kunst häufig vorkommt. Auf dieser Komposition tritt uns zum erstenmal die aus dem Bilde auf den Beschauer weisende Hand entgegen, ein Motiv, das Aachen sehr liebt. Schliesslich malte er noch für den genannten Holländer eine Madonna mit der hl. Katharina und Engeln auf Kupfer. Da van Mander bemerkt, R. Sadeler habe dieses Bild gestochen, so hat schon Hymans mit Recht vermutet, dass dasselbe in dem schönen Stich des Sadeler aus dem Jahre 1589, auf dem Aachen als Maler genannt ist, wiedergegeben wird.[1]) Die formal reizvolle Komposition zeigt eine von der Anbetung in Gesù ganz verschiedene Auffassungsweise. Hier gibt Aachen im Gegensatz zu jener bewegten Schilderung ein ruhiges Existenzbild, dessen Typen aber ganz im Sinne der Raffaelschen Schule erfunden sind. Das Kompositionsschema ist die klassische Pyramidenform, und nur die beiden Rückenfiguren im Vordergrund und allenfalls die Geste des Engels

[1]) Rechts ist ein Teil des Rades sichtbar.

sind aus dem manieristischen Stilgefühl entsprungen. Den Hintergrund bildet auch hier eine reiche Ruinenarchitektur mit Ausblick durch eine Bogenöffnung.

Etwa 14 Jahre hatte Aachen ununterbrochen in Italien geweilt, in Rom und Florenz italienisches Formengefühl in sich aufgenommen und „die Alchymie“ venezianischer Farbengebung an der Quelle studiert, es war ihm sogar gelungen, in dem gelobten Lande der Kunst als Ausländer Anerkennung zu finden. So konnte er als ein angesehener Maler in seine Heimat zurückkehren. Ein Porträtstich unter den Künstlerbildnissen des Hondius, der auf ein Selbstporträt zurückgehen dürfte, führt uns den Künstler als nunmehr gereiften Mann vor, aber noch ohne die Ehrenketten, die ihm in München und Prag zufallen sollten. Der Oberkörper ist seitwärts gesehen, während der Kopf mit den lebhaften Augen, dem modischen Knebel- und Schnurrbart geradeaus gewendet ist. Der emporgezogene linke Arm hält den malerisch drapierten Mantel fest, als drohe er herabzugleiten. Unter dem Stich steht der stolze Vers:

„Johann von Ak erlernt die Kunst in seiner Jugend:
Was Alte kaum vermocht, hat er gar jung gemacht.
Rom selbst erstaunt, und lobt so grosse Kunst und Tugend,
Ob diesen Teutschen schon Venedig hat veracht.“ [1])

[1]) In der Verdeutschung Sandrarts. Die lateinischen Verse lauten:
Picturae Aquanus primus se tradit ab annis:
Quae praestat juvenis vix potuere viri:
Germanum juvenem cum temneret Itala tellus;
Mox artem observans Roma magistra stupet.

II.

Tätigkeit in Cöln, am Münchener Hofe und in Augsburg.

1588–1596.

Um 1588 muss Aachen in seiner Vaterstadt eingetroffen sein, wo wir ihn alsbald in reger Tätigkeit sehen. Zwar erwähnt van Mander nur ein Bild, das Parisurteil, welches in Cöln auf Bestellung gemalt worden sei. Es sind aber noch mehrere andere Arbeiten dort vorhanden, die seit alters Aachen wohl mit Recht zugeschrieben werden. Die Darstellung des Parisurteil ist frühzeitig (1589) durch R. Sadelers Stich verbreitet worden, Kopien kommen daher mehrfach vor, so in Graz und Stockholm. Als das Original gilt das Bild in Amsterdamer Privatbesitz.[1]) Das Museum in Valenciennes besitzt dieselbe Darstellung ausgezeichnet durch ein prächtiges Kolorit.[2]) Die Figuren sind hier mehr zusammengedrängt als auf dem Stich; auch sonst finden sich Abweichungen. Das beliebte Thema, welches Gelegenheit bot, weibliche Akte in verschiedenen Stellungen zu zeigen, wird von Aachen in einer zierlich-eleganten etwas oberflächlichen Weise behandelt. Dargestellt ist der Moment, wie Paris, der nur vom Rücken sichtbar ist, der verschämt niederblickenden Venus den Apfel reicht. Die Landschaft, rechts die Wand eines verfallenen Tempels, links Wald und Berge, tritt auf diesem Bilde besonders hervor.

[1]) Vergl. Oud Holland, XVII. 1899, S. 123.

[2]) Nach freundl. Mitteilung des Herrn Konservators Pillion.

Unter den in Cöln befindlichen Werken[1]) ist an erster Stelle ein grosser Flügelaltar in St. Maria am Capitol zu nennen, der wegen seines überraschend farbenprächtigen Kolorits unter Aachens älteren Arbeiten einen besonderen Platz beansprucht. Bei geschlossenen Flügeln sieht man den vor einem Betstuhl knieenden Donator und seine Gattin. Mit den schwarz gekleideten Stiftern, die in ihrer zeremoniellen, ernsten Haltung an die bekannten Figuren auf altniederländischen Altarbildern gemahnen, kontrastieren seltsam die manierierten, in hellen Tönen gehaltenen Gestalten der hl. Cäcilia und des Petrus, welcher mit einer lahmen Handbewegung seinen Schutzbefohlenen empfiehlt. Doch sind die Töne der gelb-, blau- und rosafarbigen Gewänder zu dem grau-grünen Hintergrunde fein abgestimmt. Auf den Innenseiten der Flügel stehen in Steinnischen der Evangelist Johannes und die hl. Katharina, beide jugendliche Gestalten mit Porträtköpfen. Auch in diesen Figuren herrschen lebhafte Farben vor: ein kräftiges Zinnoberrot bei Johannes, grün und gelb bei Katharina. Auf dem grossen Mittelbild sieht man Maria mit dem nackten Knäblein auf dem Schoss und rechts die hl. Anna, welche dem Kinde eine Weintraube reicht. Diese Gruppe wird mehr durch die Farbe, insbesondere das prächtige Scharlachrot der Draperien des Hintergrundes als durch die Komposition zusammengehalten. Das helle Inkarnat des Kindes, die hellblonden von einem Schleier halb verhüllten Haare Marias, der dunkelblaue Mantel, die hellgraue und schwärzlich-grüne Kleidung der hl. Anna, alle diese Töne sind mit dem glutvollen Scharlachrot des Hintergrundes zu einem Farbenbukett von faszinierender Wirkung vereinigt. Der ganze Altar leuchtet in emailartigen, transparenten Farben. Urkundliche Nachrichten über seine

---

[1]) Das Zunfthaus der Buntwirker war im XVII. Jahrhundert reich an Werken Aachens. Gelenius, De magnitudine Coloniae, 1645, p. 407: „In domu tribunicia pellionum vulgo der Buntwerker Zunfft spectantur artificiosissimae picturae Arnoldi Colini et Joannis Acheni, artis miracula, et huiusmodi monumentis visu dignis plena est Colonia.“ Der genannte Colin wird von Merlo, S. 172 ohne Grund als Schüler Aachens bezeichnet. Die nach Merlo in Cölner Privatbesitz befindlichen Gemälde sind nicht nachzuweisen.

Entstehung fehlen. Indessen kann man aus dem Wappen auf dem Betpult des Mannes auf ein Mitglied der Cölner Patrizierfamilie Therlaen genannt von Lennep schliessen.[1]) Die Richtigkeit der Zuweisung ist aus stilkritischen Gründen nicht zu bezweifeln. So ist die Übereinstimmung der Typen mit anderen Kompositionen Aachens unverkennbar. Der zierliche, nach unten spitz zulaufende Kopf Marias mit der hohen Stirn und den grossen Augenlidern findet sich z. B. auch auf einer Zeichnung aus derselben Zeit, die Maria mit dem Kinde auf einem Thron sitzend, die beiden Johannes zur Seite, verehrt von zwei Engeln, darstellt, ein Blatt, das J. Sadeler 1589 gestochen hat.[2]) Eine ähnliche, glänzende koloristische Wirkung, die Aachens feines Empfinden für Farbenwerte erkennen lässt und das von den Zeitgenossen gerade seinem Kolorit gespendete Lob verständlich macht, weisen auch spätere Gemälde auf.

Koloristisch weniger bedeutend, aber durch die zahlreichen individuell aufgefassten Köpfe bemerkenswert ist die Erweckung des Lazarus im Cölner Museum, die die Jahreszahl 1589 trägt und wohl das einzige echte der vielen ihm dort zugeschriebenen Bilder ist. Die Färbung dürfte zum Teil durch spätere Übermalung bunt und unruhig geworden sein. Der Einfluss venezianischer Vorbilder macht sich namentlich in den Köpfen der beiden langbärtigen Alten links bemerkbar, deren rote Kopfbedeckung sich scharf vom blauen Himmel abhebt. Der Heiland, zu dem Lazari Schwester mit schwärmerischem Augenaufschlag emporschaut, ist der Typus des schönen Mannes jener Zeit.

Die blondhaarige schöne Sünderin Maria Magdalena, die Heilige der Verführten, deren Bild als Thema der Reue und Besserung der religiösen Stimmung der Zeit entsprach, hat

[1]) Da Petrus, Anna und Catharina auf dem Altar vorkommen, ist wohl der Senator Peter Therlaen (gest. 1626), der mit einer Anna Catharina von Gail verheirat war, der Stifter. Vergl. Fahne, Kölnische Geschlechter, 1848, Bd. I, S. 427.

[2]) Nr. 92 des Verz. bei Merlo. Ein Gegenstück ist P. Candids Zeichnung mit dem hl. Stephanus und Quirinus, gest. 1590 von J. Sadeler.

Aachen oft gemalt, sei es allein oder in Beziehung zu Christus. So auf dem Maria Magdalena-Altar im Münster zu Bonn, dessen grosses Hauptbild die Grablegung Christi mit der knieenden Büsserin und dem Stifter darstellt. Die Anordnung zeigt Anklänge an F. Baroccis berühmte Grabtragung in Senigallia. Im Mittelgrund der Grotte tragen die drei Männer den Leichnam, während im Hintergrund die Gruppe der klagenden Frauen sich gegen die grüne Hügellandschaft abhebt. Das helle Kolorit wirkt heute infolge schlechter Erhaltung und wiederholter Restaurierung wenig harmonisch, lässt aber an der Autorschaft Aachens, die auch in den Köpfen unverkennbar ist, keinen Zweifel übrig.[1]) Doch ist es nicht ausgeschlossen, dass dieser Altar erst bei einem späteren Aufenthalt Aachens in Cöln (um 1600?), über den jedoch keine sichere Kunde vorliegt, entstanden ist. In einer schönen Federzeichnung der Sammlung Peltzer in Cöln ist dasselbe Thema in ähnlicher Weise behandelt.

Ausser diesen Kirchenbildern sind drei lebensgrosse Bildnisse von Cölner Patriziern aus dem Jahre 1588 vorhanden. Zwei derselben, die Porträts des Ratsherrn Matthias Duisterloe und seiner Gattin aus dem kunstsinnigen Hause der Jabach, heute in der Sammlung Kramer in Kempen, sind bereits mit Recht von Merlo, Firmenich-Richartz und Clemen[2]) für unsern Maler in Anspruch genommen worden, dagegen wird das dritte im Stadtarchiv zu Cöln, das nach dem Monogramm wohl zweifellos Johann Wichem, den Schwager der Katharina Jabach,[3]) einen stattlichen, etwa 40jährigen Mann darstellt, bisher mit der Schule des gleichzeitig in Cöln tätigen Geldorp Gortzius in Verbindung gebracht. Dessen Malweise hat in der Tat manches mit Aachen gemein. Doch unterscheidet er sich durch den

[1]) So auch P. Clemen, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Stadt und des Kr. Bonn, Düsseldorf 1905, S. 82.

[2]) Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, I. Bd. 1891, S. 103.

[3]) Er war mit Gertrud Jabach vermählt. Merlo, „Die Familie Jabach zu Cöln", Cöln 1861, Sonderabdruck der Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein S. 15.

braunen Gesamtton und die auffallende Weichheit der Übergänge. Aachens Pinselführung ist freier. Die Schatten in der Karnation sind bei ihm meist grünlich. Auch pflegt Gortzius seine Porträts zu signieren.

Wie gewöhnlich hat Aachen seine Cölner Modelle in Dreiviertelansicht gemalt, eine Stellung, die schon Antonio Moro bevorzugte. Die eine Hand liegt auf der Kante eines Tisches, auf welchem ein Brief mit der Adresse zu sehen ist. Bei der Frau fehlt dieser Brief, statt dessen steht ein Totenkopf da. Ihre Hand ruht ausserdem auf einem Gebetbuch, das auf der Tischkante balanziert. Auch diese unwahrscheinliche Haltung findet sich häufig bei Aachen, der die Hände überdies meist weniger sorgfältig ausführt als den Kopf. Der Gesamtton ist dunkel. Nur die Köpfe mit ihrem breit behandelten, lebhaften Inkarnat, die weissen Halskragen und Manschetten, welche hier modisch korrekt gefaltet sind, leuchten aus dem Dunkel hervor. Der grünlich-graue Ton des Hintergrundes verbindet sich mit dem Schwarz und Braun des Atlas und Pelzbesatzes der Kostüme zu einer vornehm dekorativen Wirkung.

Trotz solcher Aufträge hat unserem Maler der Aufenthalt in der Vaterstadt auf die Dauer nicht behagt, vielleicht weil er doch neben dem seit 1579 fest eingewurzelten Geldorp Gortzius, dem Lieblingsmaler des Cölner Patriziats, sich nicht behaupten konnte. Deshalb wohl wandte er sich wiederum nach Venedig. Hier war es, wo ihn der Ruf des Grafen Otto Heinrich von Schwarzenberg traf, nach München zu kommen. Dieser, ein grosser Kunstliebhaber und als Landhofmeister des Herzogs einflussreicher Mann, wünschte von Aachen ein Epitaph für seine Grabkapelle gemalt zu haben.

Die bayerische Residenz war damals unter Wilhelm V. die bedeutendste Stätte künstlerischen Wirkens auf deutschem Boden. Zur Ausschmückung seiner Burg bei Landshut hatte der in seiner Jugend lebenslustige und prachtliebende Fürst den Architekten und Maler Friedrich Sustris aus Italien berufen, der dank seiner vielseitigen hervorragenden Talente bald eine

wichtigere Stellung einnahm als der einheimische Christoph Schwarz „die Perle der Malerei von ganz Deutschland".[1]) Als dritter ebenbürtiger Künstler schloss sich den beiden im Jahre 1586 Peter Candid, aus Florenz kommend, an, der bis zu seinem erst 1628 erfolgten Tode eine sehr umfassende Tätigkeit auf allen Gebieten entfaltete. Nur vorübergehend waren die Maler Alessandro Paduano und Antonio Maria Viviani, der feingebildete Miniaturmaler Georg Hoefnagel und die gewandten Kupferstecher Johann und Raphael Sadeler in München tätig. Alle diese Männer, welcher Nation sie auch angehören mochten, waren ihrem künstlerischen Glaubensbekenntnisse nach Italiener. Durch sie wurde München eine Vorburg jenes italienisch-manieristischen Zeitstiles, dessen bedeutendstes Werk auf deutschem Boden noch heute die Michaelskirche darstellt. Der Sieg der Gegenreformation sollte nach den Intentionen Wilhelms V. durch die Pracht und Grösse dieses den Jesuiten erbauten Tempels in glänzendster Weise zum Ausdruck gebracht werden, und alle die mannigfaltigen künstlerischen Kräfte wurden für diese Aufgabe aufs äusserste angespannt; insbesondere konnten die Maler ihre dekorativen Tendenzen dort aufs glänzendste betätigen.

Als Aachen, vermutlich Anfang 1589, von Venedig in München eintraf, hatte der Bau der Kirche und des Kollegiums schon einige Jahre vorher begonnen. Sein erstes Werk war das grosse Gemälde für die Grabkapelle des Grafen Schwarzenberg. Das Bild ist seit 1882 verschollen. Es hatte die Auffindung des Kreuzes durch die Kaiserin Helena zum Gegenstand. In der Mitte sah man das Kreuz, von welchem sich der Kranke erheben will, links stand die Kaiserin in prächtiger Kleidung mit ihrem Gefolge. Im Hintergrunde wurden die Kreuze der Schächer davongetragen. Wahrscheinlich hat Aachen gleichzeitig auch das höchst lebendige Porträt seines Gönners gemalt, welches aus einem Stich des J. Sadeler bekannt ist; denn dieses Bild muss kurz vor dem Tode des Grafen (1590) entstanden

[1]) Floerke-van Mander II, S. 39.

sein.[1]) Der Graf sitzt in einfachem Kostüm an einem Tisch, auf welchem eine kunstvolle Uhr und Briefschaften liegen. Den Kopf wendet er, wie in lebhafter Unterhaltung begriffen, dem Beschauer zu und erhebt dabei gestikulierend die Rechte. Eine goldene Kette im Werte von 200 Gulden war die Belohnung Aachens für diese Arbeiten.

Durch den Landhofmeister wurde unser Maler dem Herzog zugeführt, für den er dann zahlreiche grosse Aufträge zuführen sollte. Auch als die wachsende Schuldenlast Wilhelm V. 1594 nötigte, seinen Sohn Maximilian zum Mitregenten anzunehmen, um drei Jahre später die Regierung ganz niederzulegen, blieb Aachen bei den Wittelsbachern in Gunst. Sein Ruf als Porträtmaler lässt es daher wahrscheinlich erscheinen, dass er auch Angehörige der herzoglichen Familie porträtiert hat, zumal urkundliche Nachrichten dies bezeugen. So berichtet van Mander von einem Gruppenbilde, das Wilhelm V. und seine Gemahlin Renata von Lothringen sowie die beiden jüngsten Kinder, einen Sohn und eine Tochter, vorstellte. Leider ist von diesem Familienbild keine Spur mehr aufzufinden gewesen. Zwischen Mai und Juli des Jahres 1589 erhielt Aachen ferner laut der sogen. Malerrechnung Farbe (Umbra) „zu 2 contrafeten“ [2]) und unter dem 3. April 1595 schrieb Herzog Maximilian an

[1]) Ein in der Schwarzenbergschen Ahnengalerie auf Schloss Frauenberg in Böhmen befindliches vortreffliches grosses Ölgemälde ist um das Jahr 1666 auf Veranlassung des Grafen Johann Adolf zu Schwarzenberg nach Sadelers Stich in Wien gemalt. Graf Johann Adolf, der seit 1654 Wien zu seinem Hauptwohnsitz erwählt hatte, beabsichtigte schon 1662 „unser Vorfahren contrefaiten, so wür zur Hand bringen können, in lebensgrösse abconterfaiten zu lassen“. Er liess sich alle Familienporträts, die noch in Schwarzenberg, Gimborn (Rheinlande) und Würzburg vorhanden waren, nach Wien kommen. Der Oberamtmann in Schwarzenberg berichtet aber im Jahre 1663, dass er des Grafen Otto Heinrichs Konterfet nur „getruckther“ (d. h. als Kupferstich) habe bekommen können, „gemalter aber ist's in frankenland nit zu finden“. Eine zweite Kopie auf Frauenberg nach Aachens Porträt des Feldmarschalls Adolf von Schwarzenberg entstand gleichfalls damals. (Freundl. Mitteilung des Herrn Fürstl. Schwarzenbergschen Archivdirektors Dr. A. Mörath in Krumau.)

[2]) Rée, P. Candid, S. 35.

den Erzherzog Ferdinand von Tirol: „Des Hanss von Aachs bin ich teglich gewertig; alssbald derselbe die contrafet aussmacht, so schicke ichs Euer Lieben alssbald zue.“ [1]) In Übereinstimmung mit den Inventaren der bayerischen Schlösser aus dem XVIII. Jahrhundert werden denn auch nicht weniger als zwölf Brustbilder von Wittelsbachern in der Ahnengalerie zu Schleissheim mit unserem Maler in Verbindung gebracht.[2]) Es ist aber neuerdings nachgewiesen worden, dass diese zumeist höchst unerfreulichen Machwerke von einem untergeordneten Maler namens Hans Wörl herstammen, der meist mit Kopieren beschäftigt war. Ein Vergleich mit den in der K. Residenz noch vorhandenen lebensgrossen Familienbildnissen ergibt denn auch, dass diese Schleissheimer Bilder grösstenteils weiter nichts sind als Kopien nach diesen Originalbildern; nur die manierierten Hände sind Zutaten des Kopisten. Der Gemäldebestand der Residenz harrt noch einer eingehenderen Bearbeitung, der vor allem die schwierige Prüfung obliegt, welchen Anteil Schwarz, Candid, Engelhard de Pee, Sustris u. a. in dieser Zeit als Porträtmaler tätige Meister an diesen Bildern haben.[3])

[1]) Stieve, Wittelsbacher Briefe 1590—1610. In Abhandl. d. hist. Cl. d. Münchener Akademie d. Wissensch. Bd. XVIII, Nr. 60. — Miniaturen für die Porträtsammlung des Erzherzogs können nicht gemeint sein, da die vorhandenen Wittelsbacher-Miniatur-Porträts einer früheren Zeit angehören, ebenso auch die noch auf Ambras befindlichen lebensgrossen Bildnisse. Vergl. Kenner, Die Porträtsammlung Erzherzogs Ferdinands von Tirol, Jahrb. XIV, S. 47 ff. Der „schene Hans“, welcher in diesen Briefen 1597 als Anfertiger von Miniaturen erwähnt wird, kann auch ein anderer Maler, etwa Hans Wörl, sein.

[2]) Auch auf den Stichen, welche J. A. Zimmermann nach den Schleissheimer Bildern für die 1773 in München erschienene „Series imaginum augustae domus Boicae“ angefertigt hat, ist Aachen als Maler genannt.

[3]) Besondere Beachtung verdienen die guten Bildnisse des jugendlich schlanken Herzogs Maximilian in spanischer Tracht, des Herzogs Ferdinand (mit einem grossen Hund; die Linke gestikuliert), der Gemahlin Kaisers Ferdinand II. Maria Anna (in einem prächtigen roten Kostüm, mit der Rechten berührt sie die auf dem Tische liegende Krone, wohl um 1600 gemalt) und der Gemahlin Wilhelms V. — Schematischer behandelt sind Herzog Philipp in Kardinalstracht (um 1597) und die alte Herzogin Anna, Gemahlin Alberts V. (um 1589). Alle sind in ganzer Figur stehend gemalt und stützen, ausgenommen Ferdinand, eine Hand auf die Tischkante; Hintergrund Vorhänge.

Mit ziemlicher Sicherheit lassen sich einstweilen nur die beiden Kniestücke im Durchgang zum Grottenhof, Herzog Wilhelm V. und seine Gemahlin, auf Aachen zurückzuführen. Das ganze Arrangement, die stark betonten, affektierten Bewegungen der Hände, der ernste, gespannte Gesichtsausdruck, nicht zum wenigsten das dunkel gehaltene Kolorit mit den grell aufgesetzten Lichtern, die grünlichen Schatten, alle diese Merkmale lassen Aachens Manier erkennen. Da der Herzog mit der Linken auf die vor ihm liegenden Urkunden (Stiftungsbriefe?) zu weisen scheint, und zu seiner Rechten ein rohes Modell der Michaelskirche sichtbar ist, so könnten die Bilder in Beziehung zu der 1589 geplanten Einweihung dieser Kirche stehen und mit den in der Rechnung genannten „2 contrafets" identisch sein.

Erhalten hat sich ausserdem das Porträt einer interessanten Persönlichkeit unrühmlichen Andenkens aus der Umgebung des Herzogs, nämlich des italienischen Alchymisten Bragadino, eines betrügerischen Abenteurers, der im Jahre 1590 mit einer glänzenden Eskorte von Dienern in München einritt und ein Jahr später auf dem Marktplatze mitsamt seinen schwarzen Teufelshunden öffentlich hingerichtet wurde. Das Bild konnte auf Schloss Ambras aufgefunden werden, wohin es vielleicht nach der Entlarvung des vielumworbenen Goldmachers weggeschenkt wurde. Durch die Aufschrift auf einem allerdings sehr schlechten, mit dem Ambraser Bilde ziemlich übereinstimmenden Stich aus der Werkstatt des D. Custos „Joan. ab Ach Colloniens (is) ad vivum depinxit Monachii boiorum A° 1591" wird es als Werk unseres Malers erwiesen.[1]) Auf dunkle, schwärzliche, olivengrüne und rote Töne gestimmt mutet das vorzügliche Porträt in seiner sicheren breiten Technik, der noblen Auffassung allerdings „venezianisch", wie die Katalogbezeichnung

[1]) Der Stich gibt nur das Brustbild im Gegensinn. Die Zeichnung, insbesondere Kopfhaltung, Haar und Barttracht stimmen mit dem Gemälde überein; der Kragen ist etwas höher hinaufgerückt. Die Unbeholfenheit des Stechers hat aber aus dem durchtriebenen Gauner einen trübseligen Philister gemacht.

lautet, an, gleich den früher besprochenen italienischen Bildnissen Aachens. Das Verschlagene in den Zügen des schwarzhaarigen Südländers ist mit grossem Geschick wiedergegeben.

Nur aus Stichen sind die Porträts der Fugger und einiger anderer Personen bekannt, welche in den Jahren 1592 bis 1594 in Augsburg entstanden. Den Freiherrn Fugger von Kirchberg und Weissenhorn mag der Maler durch den ihnen verschwägerten Grafen Schwarzenberg empfohlen worden sein: das reichbegüterte Geschlecht stand überdies in enger Beziehung zum bayerischen Hof. Von den zehn durch Custos gestochenen Brustbildern, welche nach der Inschrift 1592 gemalt sind, tragen fünf, nämlich Johannes, Philipp Eduard, Christophorus, Octavianus Secundus und Anton senior die Bezeichnung: „Joan ab Ach ad vivum depinxit.“ Aber auch die übrigen fünf, Marcus senior, Jakob, Georg, Anton iunior und Raimundus sind zweifellos von demselben Künstler gemalt.[1]) Die Vergleichung mit den Stichen der 1618 erschienenen grossen Sammlung der Fuggerbilder[2]) ergibt nun, dass diese, durchweg Kniestücke, genau mit den Brustbildern übereinstimmen, mit Ausnahme von Philipp Eduard, Christophorus und Anton, die in höherem Lebensalter dargestellt sind. Die Stiche von 1618 müssen also gleichfalls nach den Originalgemälden Aachens gemacht sein. Da mehrere Frauenporträts offenbar als Gegenstücke in denselben Jahren

[1]) Diese zehn sind im „Atrium heroicum“ des D. Custos, einer grossen Sammlung zeitgenössischer Porträts, welche 1600—1602 in Augsburg erschien, enthalten. Merlo, Hymans u. a. sprechen irrtümlich von zwölf Fuggerbildern, indem sie den bereits 1580 verstorbenen Karl und den erst 1592 geborenen Otto Heinrich hinzurechnen. Ein Exemplar der von diesen Autoren zitierten Ausgabe mit obigen zehn Porträts „Icones decem Illustr. Baronum ex Fuggerorum gente, qui domicilia Augustae Vindelic. constituta habent Anno Chr. MDXCII Dominicus Custodis Antver. scalpsit et excudebat“ befindet sich in der K. und K. Familien-Fideikommiss-Bibliothek.

[2]) Fuggerorum et Fuggerarum ..... imagines. Dominicus Custodis Ant. totius operis delineator et scultor Aug. Vindelicor. Auf der Rückseite des Titelblattes: Opus, quod ..... annos ab hinc XXVI Dominicus Custos Antverpianus e suo diagrammate in aere incisum edidit, nunc que Lucas et Wolfgangus Kiliani fratres, chalcographi augustani ..... ampliarunt, denuo proponitur. Augustae Vindelicorum anno post Christum natum MDCXII.

gemalt sind, kann man auch diese Aachen zurechnen.[1]) Auch auf allen diesen Bildnissen tritt Aachens Begabung für scharfe Charakterisierung und vornehm-dekorative Wirkung deutlich hervor. In den Mienen der älteren Mitglieder des berühmten Kaufherren-Geschlechts glaubt man noch etwas von dem berechnenden, vorsichtig abwägenden Geist ihrer Väter zu lesen. Alle sind in Dreiviertelansicht gestellt und halten Schriftstücke oder Handschuhe in der einen Hand, während die andere meist auf der Tischecke aufliegt. Der Hintergrund ist durch Draperien und Architekturteile gebildet. Während des Augsburger Aufenthaltes (1592) entstand auch das Porträt des berühmten Wachsbossierers und Goldschmiedes Andreas Athemstet,[2]) der in demselben Jahre im Alter von 65 Jahren starb. Von 1593 stammt der Stich des Custos nach Aachens Porträt des gelehrten Matthias Thalmann.[3])

Von Aachens Tätigkeit in Augsburg zeugt heute nur noch das grosse Altargemälde in der St. Ulrichskirche, die Krönung Mariens, welche für die 1596 gestiftete Grabkapelle des Philipp Eduard Fugger gemalt worden ist. Dem Gegenstand entsprechend ist das Kolorit auf helle, freudige Farbenakkorde gestimmt. Von dem goldgelben Himmelslicht heben sich die etwas konventionell empfundenen Gestalten Gott Vaters und des Heilandes sowie der knieenden blondhaarigen Maria scharf ab. Nur das leuchtende Rot des Mantels Christi, dessen Oberkörper entblösst ist, bringt

[1]) In Betracht kommen besonders die Gemahlinnen Antons, Raimunds und Jakobs. — Möglicherweise sind noch einige der Aachenschen Bilder auf den Schlössern der Grafen Fugger, insbesondere auf Babenhausen, erhalten.

[2]) Nicht wie gewöhnlich angegeben der Arzt Johann Athemstet. Diesem und dem Dr. Thomas Meermann ist der Stich von Custos gewidmet. Über Andreas A., den Vater des kaiserl. Goldschmiedes David A., siehe Wurzbach, Niederl. Künstlerlexikon.

[3]) Brustbild nach rechts, oval, mit Umschrift: „Mathias Thalmann aetatis XXXII, Chri. vero MDXCIII.“ Unten: „Joa ab Ach depin. Dominic Custo. sculp.“ Verse: „Verborum paucorum etc.“ Fehlt in allen Verzeichnissen. — Thalmann war der Erzieher des Johann Fugger gewesen, vergl. G. Lill, Hans Fugger und die Kunst, 1908. Auf einem späteren anonymen Stich ist er als „eques aureatus Aug. Vindel. Praetor“ dargestellt.

einen warmen Ton in die kühle Färbung der blau, rosa, gelb und weiss getönten Gewänder. Gegenüber dieser streng symmetrisch aufgebauten oberen Gruppe wirkt die lose Anordnung der sich auf den Wolken tummelnden anmutigen Engelknaben als angenehmer Kontrast. Auf der Harfe des vordersten, der seine Abstammung von Raffaels Christusknaben der Madonna della Sedia nicht verleugnen kann, steht die Signatur: „HANS. V. ACH. FE.“

Den Höhepunkt seines Könnens auf dem Gebiet der religiösen Malerei erreichte unser Maler aber erst in den zahlreichen Werken, die er für die Kirchen und Kapellen des frommen Bayernherzogs malte. Fünf dieser grossen Kompositionen befinden sich noch in München, andere kleinere sind durch Stiche überliefert. Das Hauptwerk in der Michaelskirche ist die gut erhaltene Kreuzigung, die von einem prächtigen, hohen Rahmenaufbau umgeben, den Altar der Kreuzkapelle ziert. Ein magisches bläuliches Licht fällt auf den Gekreuzigten und die fast lebensgrossen Gestalten der Maria und des Johannes. Haupt und Körper Christi sind auf Grund sorgfältiger Naturstudien anatomisch richtig in edlen Formen gebildet. Das Gefühl des Schmerzes kommt bei Maria ergreifend zum Ausdruck. Die Hände in Verzweiflung zusammenpressend, erhebt sie das tränenerfüllte Auge zu dem Gekreuzigten. Aus Johannes spricht mehr die verhaltene Trauer. Beide sind in schwere, bauschige Falten werfende, Gewänder von blauer, roter und gelb-grauer Farbe gehüllt. Die einfache ernste Auffassung dieses Andachtsbildes, das auch heute noch seinen Zweck zu erfüllen vermag, steht sichtlich mehr unter dem Einfluss älterer deutscher als italienischer Vorbilder.

Ganz venezianisch in Konzeption und Farbe ist dagegen die unter Aachens Schöpfungen bedeutsame grosse Verspottung Christi, ein Werk, das bereits zum Barockstil hinüberführt. Das Bild ist in dem oberhalb der Kreuzkapelle angebrachten Oratorium mit drei anderen gleichgrossen Darstellungen der Passion seit der Erbauung als Wandschmuck eingelassen, aber leider sehr schlecht erhalten. Inspiriert ist die Komposition

augenscheinlich von Tizians grandioser Dornenkrönung aus dem Jahre 1570/71 in der Münchener Pinakothek, die im Besitze Tintorettos gewesen sein soll und auch den jungen Rubens[1]) wie van Dyck zu ähnlichen Schöpfungen begeistert hat. An Tizians Altersstil erinnert auf unserem Bilde auch die breite, die Lokaltöne und Konturen auflösende Malweise, die im Verein mit dem Reichtum der Bewegungsmotive den Eindruck des Visionären hervorruft. Aber Aachens ruhiger Gemütsart entsprach nicht die fast brutal wirkende Henkerszene. Er hat vielmehr den Moment gewählt, wie dem dornengekrönten, fast nackt auf einem Steine sitzenden Heiland unter dem Gespött der Schergen der Mantel abgenommen wird. Es ist Nacht. Nur undeutlich und verschwommen sind im Hintergrunde links Krieger und ein Reiter sichtbar, der sich gegen eine feuerrote Fahne abhebt. Nur Christi blosser Körper leuchtet hell vor dem Rot des Mantels, den ein grinsender Mohr hält. Echt aachensche Typen sind der knieende junge Scherge links und der in lebhafter Erregung aus dem Bilde hinausweisende ältere Mann rechts. Das Thema hatte Aachen schon früher beschäftigt. Van Manders Beschreibung der in Venedig gemalten Verspottung: „Christus fast ganz nackt, ist hier seitwärts geneigt, mit nach oben gerichtetem Blick in schöner Haltung dargestellt", passt genau auf unser Bild. Auch gibt es einen Stich aus dem XVII. Jahrhundert von Georg Andreas Wolfgang, der nach dem Münchener Bilde gemacht sein muss und Aachen als Maler nennt.[2])

---

[1]) 1602 in Rom gemalt, heute in Grasse. Abbild. M. Rooses „Rubens Leben und Werke", Stuttgart 1904, Nr. 445.

[2]) Die Gruppe im Hintergrunde links ist auf dem Stich durch drei [illegible] ungeschickt erfundene Krieger ersetzt, der Mann rechts fehlt. Aus [illegible] Mohr ist ein weibisch aussehender Jüngling geworden. — Dieser sehr [illegible] Stich war die anscheinliche Veranlassung zur Kreation eines Kupferstechers namens „G. André", der seinen Weg mit diesem einzigen Blatt aus den Kupferstich-Verzeichnissen des XVIII. Jahrhunderts bis in unsere [illegible] Künstlerlexika gefunden hat. Ein Stecher dieses Namens hat nie existiert. Er verdankt seine Entstehung einem beschnittenen Blatt, auf welchem von dem Namen G. André Wolfgang nur der Vorname G. André übriggeblieben war!

Auf Beleuchtungseffekte hin ist auch das an der anderen Wand des Oratoriums befindliche Bild „Christus im Ölgarten“ angelegt. Aus den Wolken bricht ein grelles gelbes Licht auf die knieende Gestalt des Heilands. Im Hintergrunde rechts sieht man die schlafenden Jünger und weiter zurück die bei Fackellicht eindringenden Häscher. Wie ein Vergleich mit dem guten Stich des E. Sadeler ergibt, ist das Bild heute übermalt.[1])

Von den grossen Altarbildern im Hauptschiff der Michaelskirche werden Aachen seit alters auf Grund gleichzeitiger Stiche des Joh. Sadeler und Joh. Müller die büssende Magdalena in der Grotte und die Marter des H. Sebastian fast ganz allgemein zugeschrieben. Zu der Magdalena existiert auch ein teilweiser Entwurf in der Albertina, welcher alle Kennzeichen von Aachens Manier aufweist und genau mit Sadelers Stich übereinstimmt. Die Ausführung des Gemäldes kann aber nicht von ihm herrühren, da laut der Malerrechnung Hans Tonauer das Bild Anfang 1588 begann, und Paduano es Ende 1589 vollendete.[2]) Das Sebastiansbild nennt zwar van Mander unter Aachens Arbeiten, aber doch nur mit dem Hinweis auf den berühmten Stich von Joh. Müller. Nach der Malerrechnung hat an demselben von Anfang 1588 bis Ende 1589 gleichfalls Paduano gearbeitet. Beide Bilder sind, was die malerische Ausführung betrifft, für Aachen zu schlecht und ein Vergleich mit den anderen Werken desselben zeigt dies sofort. In der Zeichnung erinnert zwar manches auf dem Sebastiansbild an seinen Stil, so die nach manieristischem Schönheitskanon schlangenförmig gewundene Figur des Sebastian oder die charakteristischen Halb-

[1]) Das dritte Bild im Oratorium, gleichfalls eine Verspottung, ist aus der Schule der Bassani. Eine ganz ähnliche Komposition befindet sich in der Akademie zu Venedig. Das vierte, die Kreuzschleppung, scheint wenig später entstanden zu sein. Das Altarbild, eine grosse Pieta, ist sicher nicht von Aachen.

[2]) Vergl. Zottmann, „Die Gemälde der Michaelskirche“ im Münchener Jahrbuch 1910 und Rée, a. a. O. S. 102. Auch G. v. Bezold und B. Riehl, Die Kunstdenkmale Oberbayerns, Stadt München, 1892, nehmen mit Rée ein Zusammenarbeiten Aachens und Paduanos an

figuren der vom Rücken gesehenen Bogenschützen, die freilich ähnlich auf vielen Bildern — schon bei Barocci — wiederkehren. Es ist daher nicht ausgeschlossen, dass Aachen an dem Entwurf dieser in Süddeutschland berühmten Komposition[1]) mitgearbeitet hat. Ein Zusammenarbeiten mehrerer Hände an einem Werk war ja damals gar nichts Seltenes. Das dritte Bild, welches von einigen zu Aachen in Beziehung gesetzt wird, die „Benediktion Christi", ist von Viviani.

Die Arbeiten für die Jesuitenkirche dürften hauptsächlich in den Jahren 1595 und 1596 entstanden sein, die Verspottung vielleicht noch später. Im Jahre 1596 erhielt unser Maler vom Hofzahlamt 150 Gulden „für gemachte Arbeit" ausbezahlt.[2]) Die feierliche Einweihung der Kirche fand am 6. Juli 1597 statt. In demselben Jahre war auch die „Wilhelms-Veste", die heutige Herzog-Max-Burg, fertig geworden. Für eine Kapelle dieses Schlosses hat Aachen die grosse Pieta gemalt, welche heute in einer unbenützten Kapelle der Residenz aufbewahrt wird.[3]) Das Bild ist in Komposition und Farbe bemerkenswert, wenn auch in Einzelheiten, wie dem überschlanken Körper Christi oder den von Schmerz verzerrten Zügen Marias, dem Spiel der Hände und anderem, dem Zeitgeschmack Tribut gezollt wird. Graue Wolken, hinter denen die Sonne sich versteckt, bilden den Hintergrund, der nach unten durch eine einfache Hügelkette abgeschlossen wird. Mit dem fahlen Fleischton des Leichnams kontrastiert das Blau des Gewandes der Gottesmutter

[1]) Zu den von Zottmann angeführten Kopien können wir noch folgende hinzufügen: ein grosses Altarbild aus dem XVII. Jahrhundert in der Dominikanerkirche zu Regensburg und ein kleines Bildchen unter Sprangers Namen im Universitätsmuseum zu Würzburg. Auch Knollers preisgekröntes Sebastiansbild in Ettal, Oberbayern, erinnert an das Münchener Bild.

[2]) Rée, a. a. O. S. 35.

[3]) Hainhofer schreibt 1611 über die Wilhelmsveste: der Herzog und die Herzogin haben „jedes eine sondre Capellen, in dern einen ain altar von Hans von Aach gemahlet; schöne genehete taflen hangen darneben, etliche kleine täfelen vom Hanns von Aach hangen in den Vorzimmern". Die Reisen des Augsburgers H., Zeitschrift des histor. Vereins für Schwaben und Neuburg, VIII, 1881, S. 61.

und das reiche in gelb und rosa Changeanttönen glänzende Kleid der goldblonden zierlichen Magdalena. Ganz vorne spriessen zwischen der Dornenkrone, den Nägeln und dem Salbgefäss Blumen hervor. In einer schönen, breit angelegten Federzeichnung der Albertina, die dort unter Schwarz eingereiht ist, hat Aachen das Thema variiert. Die Engel halten hier Fackeln zu beiden Seiten des Kreuzes; auch sonst sind Veränderungen vorgenommen.

Weniger erfreulich in seiner unruhigen Komposition und der matten durch Übermalung überdies entstellten Färbung wirkt die signierte Auferweckung des Jünglings von Nain von 1590 in Schleissheim. Die gesamte Figurengruppe der rechten Seite findet sich auch auf der kleinen Anbetung, der Mann im Vordergrunde links auf der Grablegung von 1591 wieder. Eine besser ausgeführte Wiederholung von gleicher Grösse, die als Epitaph der Familie Feyerabend in der Dominikanerkirche zu Frankfurt a. M. gedient hat, hängt heute als „A. Bloemart“ im historischen Museum daselbst.

Aachen scheint in München Schüler gehabt zu haben, wenigstens hören wir, dass der Holländer Pieter Isaacsz, der spätere dänische Hofmaler, um diese Zeit bei Aachen lernte. Er soll mit ihm durch Italien und Deutschland gereist sein.[1]) Schon im Jahre 1587 wird er als „Tjener“ (Diener) Aachens bezeichnet.[2]) Es ist daher möglich, dass die Auferweckung des Jünglings eine Werkstattarbeit ist.

Zu den verbreitetsten Kompositionen Aachens gehören die Anbetung des Christuskindes durch die Hirten und das Gegenstück, die Grablegung, beide in den Jahren 1592 und 1593 von den Sadeler gestochen. Schon 1592 hat der bereits erwähnte Kopist Hans Wörl nach diesen Bildern sorgfältige, doch etwas buntgehaltene Miniaturen auf Pergament gemalt, die eine kostbare Paxtafel in der Reichen Kapelle der Münchener

[1]) Floerke-van Mander II, S. 291. De Roever in Oud Holland, III. S. 174.

[2]) Th. Weilbach, Dansk Konstnerlexikon, Kopenhagen 1878, S. 795.

Residenz schmücken.[1]) Das häufige Vorkommen von Kopien ist ein Beweis für die Beliebtheit dieser beiden Kompositionen, die rein formal im Sinne der Zeit eine mustergültige Lösung der gegebenen Themen boten. Den Mangel an wahrer Empfindung, der sich namentlich in der Anbetung bemerkbar macht, beachtete man damals nicht. Wohl eine Skizze zu letzterer Komposition ist das flott in hellen Farben gemalte Bildchen der Augsburger Galerie, das monogrammiert und 1591 datiert ist. Dagegen kann die miniaturartig ausgeführte gleiche Darstellung in der Wiener Galerie nicht von Aachens Hand sein, sondern ist wohl nach dem Stich angefertigt. Die Zeichnung ist wenig korrekt, das Kolorit für Aachen zu braun, und sicherlich würde dieser selbst der ovalen Komposition nicht diese leer wirkenden Ecken angefügt haben.[2]) Bei der Grablegung ist nicht ohne Geschick der Leichnam Christi, in mässiger Verkürzung gesehen, gerade in die Mitte des Bildes gerückt, so dass er den Blick sofort auf sich zieht. Eine alte Kopie auf Schiefer im Breslauer Museum (als Ch. Schwarz) lässt erraten, dass eine gewisse Helldunkelwirkung beabsichtigt war, indem von rückwärts das Tageslicht in die Grotte eindringt. Andere Kopien sind in Böhmen (Strahow und Chrudiem), Graz und Frankfurt a. M. Eine kleine Darstellung des Leichnams Christi, der von zwei Engeln beweint wird (gest. von R. Sadeler) auf schwarzem Marmor gemalt, besitzt das Stift Kremsmünster.[3])

[1]) Farbige Reproduktion der Anbetung in „Ausgewählte Kunstwerke aus dem Schatz der Reichen Kapelle", herausgegeben von L. Enzler, F. X. Zettler und J. Stockbauer, München 1876, Tafel V und VI. — Beide Aquarelle tragen das aus I. W. F. zusammengesetzte Monogramm und die Jahreszahl 1592.

[2]) Frimmel rühmt das nicht mehr nachweisbare Bildchen der aufgelösten Sammlung Remi Van Haanen in Wien, das unter Correggios, dann Elsheimers Namen ging, als besonders fein. Chronique des arts et de la curiosité (Gazette des beaux arts), 1891, S. 124.

[3]) Vielleicht das „täfelin auf schwartzen stain", welches 1611 der Herzog von Bayern durch Vermittlung Hainhofers dem Herzog von Pommern schenkte, und dessen Beschreibung mit dem Stich übereinstimmt. Derselbe Herzog erhielt auch eine Kreuzigung auf Kupfer „von viler Arbeit über die massen schön .... das Landschäftlin auch nit gar klein" zugeschickt, welche Aachen um 1591 für J. Sadeler gemalt hatte. Quellenschriften zur Kunstgeschichte VI. S. 108 u. 110.

Hier ist schliesslich noch ein grosses Votivbild mit der Jahreszahl 1600 zu erwähnen, das der Gemäldekatalog des Münchener Nationalmuseums wohl richtig mit Aachen in Verbindung bringt. Komposition wie malerische Behandlung sind gleich vorzüglich. Vorne kniet der Stifter mit seiner Gattin und zahlreichen Kindern. In der Mitte öffnet sich die dunkle Wand des Hintergrundes, und man sieht den in hellem Licht emporschwebenden Heiland sowie die zurücktaumelnden Wächter des Grabes.

Eine genaue Analyse der sonstigen zahlreichen nur durch die Sadelerschen Stiche bekannten Gemälde und Zeichnungen aus der Zeit des Münchener Aufenthaltes würde zu weit führen. Aachen malte damals mehrere Darstellungen der heiligen Familie. So im Jahre 1591 die reizvolle Halbfigurengruppe mit der heiligen Katharina, von welcher das Dresdener Kabinett eine kleine, anonyme Aquarellkopie besitzt und eine andere Darstellung der Maria mit Kind und dem kleinen Johannes. Durch die Beifügung von halbwüchsigen Engeln, die Früchte und Blumen darbringen oder singen, wird dann die Gruppe belebter gestaltet, so auf den von Raffael und den zwei von Egidius Sadeler gestochenen Kompositionen. Zwei Darstellungen des beliebten Magdalenen-Themas, Christus als Gärtner mit der Sünderin, und ein Brustbild der Büsserin fallen gleichfalls in die Zeit.

Für den Verlag des Georg Hoefnagel und die Sadeler war Aachen auch zeichnerisch tätig. Aus dem Jahre 1589 stammt das bereits erwähnte Blatt mit der thronenden Maria und den beiden Johannes.[1]) Derselbe J. Sadeler hat auch die Halbfiguren des hl. Augustinus und des Albertus gestochen.[2]) Zwölf konventionell gehaltene Zeichnungen zur Geschichte Christi sind enthalten in der 1590 von dem gelehrten Hoefnagel herausgegebenen und von E. Sadeler gestochenen Folge „Salus generis humani“, welche dem Erzherzog Ferdinand von Tirol gewidmet

[1]) Merlo, Nr. 92.
[2]) Merlo, Nr. 96 und 97.

war.[1]) Die drei genannten Künstler wirkten auch zusammen in Blättern wie den „Drei Parzen“, (1589 „Nicomaxia“) und der „Hermathena“,[2]) in welcher eine ausgeklügelte Symbolik und Allegoristerei, die ihre Elemente aus dem alten und neuen Testamente, wie aus der antiken Mythologie und Philosophie zusammensuchte, sich in unangenehmer Weise breit macht.

In den Bereich der von jener Zeit so hochgeschätzten Allegorie fallen auch die sinnbildlichen Darstellungen der vier Hauptländer Europas Italien, Spanien, Frankreich und Deutschland, die inhaltlich für den Kulturhistoriker von Interesse sind.[3])

Aachens elegante Zeichenmanier lässt sich nach diesen meist rohen Reproduktionen nicht beurteilen. Glücklicherweise können wir aber aus der grossen Zahl von Handzeichnungen, die unter seinem Namen in den meisten europäischen Kabinetten zu finden sind, einige echte Blätter, meist leicht braun lavierte und weiss gehöhte Federzeichnungen, aussondern. Als gute Beispiele seiner nervösen Strichführung seien hier vorgeführt: „Die drei Frauen am Grabe“ aus dem Berliner Kupferstichkabinett, (unter Goltzius) offenbar die Vorlage zu dem Stich des Egbert van Paenderen[4]) und die monogrammierte Judith aus dem Dresdener Kabinett. Neben dem Zeichner kommt in der fein abgewogenen Lichtwirkung auf diesen Blättern auch der Maler zur Geltung.

An den Schluss der Münchener Zeit möchten wir die hübsch erfundene Komposition stellen, welche in sinnbildlicher Form das am Hof der Wittelsbacher blühende künstlerische

---

[1]) Merlo, Nr. 74—86, Nr. 68 und 115 gehören nicht zu dieser Folge. Eine H.V.A. signierte flüchtige Studie zu dem Einzug in Jerusalem ist im Prager Rudolfinum.

[2]) Merlo 142. Auch „Cursus“ genannt. Dazu gehört die „Occasio“ von Ch. Schwarz und das „Praemium“ von P. Candid.

[3]) Gest. von J. und R. Sadeler mit lateinischen, (Merlo 149—152) von Robert Bossart mit deutschen Versen (Merlo 127—130).

[4]) Im Gegensinn, 16°. Merlo Nr. 62. Eine ähnliche Darstellung im „Salus generis humani“.

Leben verherrlichen sollte.[1]) Schon einmal hatte Aachen eine anmutige Allegorie der Künste entworfen: Venus mit der Palette in der Hand und von Musikinstrumenten umgeben, wendet sich dem nahenden Amor zu, während der die Komödie repräsentierende Putto mit der Maske über ihr schwebt (gest. 1591 von R. Sadeler). Hier führt Pallas als Beschützerin der Wissenschaft und Kunst die jugendliche Göttin der Malerei zu den eifrig tätigen Musen. Antike Tempel und Säulenhallen bilden einen heiteren Hintergrund. Ein hervorragender Goldschmid der Zeit hat diese Komposition auf einer prachtvollen Schale, die sich heute im Louvre befindet, in den Reliefstil übertragen.

[1]) Das verschollene Originalgemälde war nach der Aufschrift auf E. Sadelers gutem Stich vom Maler dem Herzog Maximilian gewidmet. — Das bereits im Ficklerschen Inventar von 1598 erwähnte grosse Bild „ain tafel, darauf die 7 freyen Künste, zu welchen Pallas auch die Malerei füeret Hannsen von Aachen gemehl“ (Reber, Die Gemälde der herz. bayr. Kunstkammer, Sitzungsber. d. phil. hist. Kl. d. Münchener Akademie d. W. 1892 S. 156) findet sich noch in einem Inventar von 1802, ist aber heute nicht mehr im Schleissheimer Depot.

Lebenslauf.

Geboren wurde ich, Rudolf Arthur Peltzer, am 27. Mai 1873 in Cöln a. Rh. als Sohn des protestantischen Kaufmanns Karl Peltzer und dessen Ehefrau Emilie, geb. Kamp. Ich besuchte das Kgl. Friedrich-Wilhelm-Gymnasium in meiner Vaterstadt bis zum Jahre 1892 und studierte alsdann Jurisprudenz an den Universitäten Lausanne, Berlin, München und Bonn; gleichzeitig hörte ich historische und kunsthistorische Vorlesungen. Nachdem ich 1896 das Referendarexamen bestanden hatte, war ich vier Jahre bei den Behörden des Oberlandesgerichtsbezirkes Cöln beschäftigt. Im Sommer 1901 wurde ich nach abgelegter Prüfung zum Gerichtsassessor ernannt.

Im September 1902 nahm ich meine Entlassung aus dem Staatsdienst und widmete mich fortan ausschliesslich kunsthistorischen Studien an den Universitäten Berlin, München und Wien, wo ich bei den Herren Delbrück, Dvořack, Fournier, Furtwängler, Goldschmidt, Graef, Lenz, D. Schäfer, Wickhoff und Wölfflin hörte. Seit dem Winter 1908 besuchte ich die Universität München und hörte Vorlesungen bei den Herren von Heigel, Ranke, Riehl, Voll und Wolters. Allen diesen Herren, insbesondere Herrn Professor Riehl, fühle ich mich für vielfältige Belehrung zu Dank verpflichtet.